

NÉMETH LENKE

## Magyar múlt idézése egy amerikai drámában

Maria Irene Fornes: *A Duna*

*Kávéház Budapesten. Egy asztalnál Sándor úr. Barna öltönyt visel, fehér inget, fekete nyakkendőt és cipőt. Az asztalon egy kupica tömény meg egy kézhez álló méretre hajtogatott újság. Paul közelít. Tweedzakót és kalapot visel, skót kockás gyapjúinget, gyapjú nyakkendőt és nadrágot.*

Maria Irene Fornes (1931–2018) kubai származású amerikai író *A Duna* (1981) című drámája az 1930-as évek végén Budapesten játszódik, felidézve annak békés, nyugodt világát, melynek hétköznapi és egyszerű örömeibe – családi béke, baráti kapcsolatok, szerelem, tisztességes munka, kellemes szórakozás – valami végzetesen romboló hatol be. Az egyfelvonásos darab legeredetibb vonása, hogy a régmúlt szépségének és bájának megidézéséhez angol–magyar nyelveleckék társalgási témáinak (ismerkedés, kedvtelések, város bemutatása, helyi szokások, ételspecialitások) szövegét használja fel magnófelvételek formájában, és ezek a dráma szerves részévé válnak. A másik szembevető sajátosság, hogy Fornes alkotása nem nevezi meg a pusztító erőt vagy ártalmas jelenséget, mely a szereplők egyre erősödő fizikai és lelki szenvedéseiben és a Duna elpusztulásában mutatkozik meg. A dráma nem ok-okozati összefüggéseket kereső eseménysorban és a jellemek lineárisan épített párbeszédén keresztül jeleníti meg az élet mindennapi örömeinek elmúlását, hanem az abszurd színház eszköztárához közel álló dramaturgiát alkalmaz, és egyben új elemekkel bővíti azt; például, magnószalagról idegen nyelvű társalgási szövegrészek beiktatásával. *A Duna* drámai stílusának és szerkezeti diszkurzusának tömör leírására illik Emmanuel Jacquart abszurd színház definíciója: „minden pontos definíciót igyekszik megkerülni, tapogatózva halad a kimondhatatlan, vagy beckett-i terminussal élve, a megnevezhetetlen felé” (id. in Pavis 2006, 26).

*A Dunában* a múlt hangsúlyozottan teatralizált formában jelenik meg, auditív, vizuális és kinetikai síkokon. Fornes dramaturgiai módszerének középpontjában

\*Nagy tisztelettel és szeretettel ajánlom ezt a tanulmányt Abádi Nagy Zoltán professzor úrnak, tanáromnak, kollégámnak, mentoromnak, megköszönve mindazt a támogatást, jóindulatot, szakmai irányítást és segítséget, melyet kaptam tőle hallgatóként, majd a kutatói és oktatói pályámon.

az *ismétlés* és a *helyettesítés* áll, melyek a nyelvhasználatban, színpadképben és a jellemek ábrázolásában – leginkább kettőződéssel – nyilvánulnak meg. Ezek az eljárások a színházi öntükrözés eszközei, azaz metadramatikus stratégiák, melyekkel Fornes a dráma önreferenciális elemeit hangsúlyozza (beszéd, jellem, cselekmény, színpadi tér), ily módon komplex, a színpadi illúziót lebontó mise en abyme hatást hoz létre. A metadramatikus elemek több síkon történő alkalmazása összetett színházformát, metaszínházat eredményez.

A metadráma és metaszínház fogalmakat felváltva, jól elhatárolható különbségtétel nélkül használja<sup>1</sup> a színház- és drámaelmélet olyan dramaturgiai eljárások leírására, melyek a színházi illúzió lebontását célozzák. Lionel Abel *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* [Metaszínház: új nézet a drámai formáról] című művének megjelenése 1963-ban számos könyv megszületését ösztönözte a színház eme aspektusának vizsgálatára.<sup>2</sup> Abel metaszínházi koncepciója Patrice Pavis színházteoretikus megfogalmazásában „tulajdonképpen a színház a színházban régóta létező elméletek hagyományait viszi tovább” (PAVIS 2006, 277). A metaszínház Abel értelmezése szerint viszont „többet jelent, mint a darabon belüli darab – hiszen ez pusztán egy eszköz és nem határozott forma. [...] a metaszínházi darabok az életet magát már teatralizálnak mutatják be” (KÜRTÖSI 2007, 13). Richard Hornby 1986-os *Drama, Metadrama, and Perception* [Dráma, metadráma és érzékelés] című könyve tömören így definiálja a metadramát: „dráma a drámáról; akkor fordul elő, mikor bizonyos értelemben egy darab tárgya maga a dráma” (HORNBY 1986, 31).<sup>3</sup> Egyúttal öt csoportba sorolja a „tudatos és nyilvánvaló metadráma lehetséges változatait” – darab a darabban, ceremónia a darabban, szerepjáték a szerepben, irodalmi és mindennapi életre történő utalások, ön-referencia (HORNBY 1986, 32). Ezek azonban „nem passzív kategóriák [...] és ritkán találhatók meg tiszta formában, hanem gyakran együtt jelennek meg és egymásba olvadnak” (uo.).

Fornes jelentősen kitágítja a metaszínház eszköztárát, dramaturgiai formabontó eljárások sokaságával, melyek egyaránt gazdagítják a verbális és nem verbális kifejezőmódot. Jelen tanulmány *A Dunában* alkalmazott metateatrális, illetve metadramatikus módozatok leírására és elemzésére vállalkozik, valamint annak bemutatására, ahogyan ezek a megsemmisüléshez vezető folyamatot meg a vele

<sup>1</sup>Jelen tanulmány is ezt a gyakorlatot követi.

<sup>2</sup>Lásd James L. CALDERWOOD: *Shakespearean Metadrama* (1971) [Shakespeare-i metadrma], Robert EGAN: *Drama Within Drama* (1975) [Dráma a drámában], Sidney HOMAN: *When The Theatre Turns to Itself* (1981) [Mikor önmagához fordul a színház], June SCHLUETER: *Metafictional Characters in Modern Drama* (1979) [Metafikciós karakterek a modern drámában].

<sup>3</sup>A tanulmányban szereplő idézetek saját fordításaim, kivéve a magyarul megjelent drámákat és egyéb írásokat, melyek esetében a fordító neve olvasható a bibliográfiában.

járó, elhatalmasodó szorongást és aggodalmat érzékeltetik. Fornes színházáról jogosan állítható, hogy megvalósítja Antonin Artaud-nak az új színházról vallott felfogását. Mint Artaud a „Kegyetlen színház” első kiáltványában írja: „A színház csak akkor ér valamit, ha mágikus, hátborzongató kapcsolatban áll a valósággal és a veszéllyel” (ARTAUD 1985, 147).

A *Duna* most említett szempontok szerinti részletes taglalása előtt helyezzük el az író nő alakját és művészetét az amerikai drámatörténetben. Fornes igen sajátos jelenség, ugyanis sem darabjainak tematikájában, sem drámai látásmódjában nem kapcsolódik a modern amerikai dráma nagymestereihez (Eugene O’Neill-hez, Arthur Millerhez, Tennessee Williamshez). Az amerikaiságot és az amerikai nemzeti identitást teremtő-építő amerikai társadalmi mítoszok (például a korlátlan lehetőség földje, amerikai álom, Új Jeruzsálem, új határ) devalválódásának és az amerikai család szétesésének tematikáját középpontba helyező realista-naturalista dráma helyett Fornes műveit „a jogfosztottak túlélésért folytatott küzdelme iránti mélységes együttérzés hatja át, és egyértelmű állásfoglalás az elembertelesenedés és az erőszak ellen” (SAVRAN 1988, 33). Az író nő színházfelfogása és a legtöbbször igen meglepő dramaturgiai megoldásai közel állnak Artaud színházértelmezéséhez; tiszta és ismétlésekkel megtűzdelt nyelvhasználat a rokonítható Gertrude Stein radikálisan újító színpadi nyelvezetével; jóllehet, nincs adat arról, hogy Fornes ismerte volna Artaud írásait vagy Stein műveit.

A havannai születésű, 15 éves korától az USÁban élő, színházi tanulmányokat soha nem folytató Fornes az 1960-as évekbeli amerikai avantgárd színházi mozgalom egyik vezéralakja, kiváló rendező és jelmeztervező, kilencszer nyerte el az Obie-díjat.<sup>4</sup> Az általa szervezett drámai műhelymunka és a kreatív íráskurzusok spanyol ajkú (Latino és Latina) írók új nemzedékét indították el a pályán, köztük olyan neves drámaírókat, mint Cherríe Moraga, Caridad Svich, Migdalia Cruz és a 2003-ban Pulitzer-díjjal kitüntetett Nilo Cruz. A négy évtizedet felölelő eddigi pálya termése közel ötven színdarab. Egyedi nyelvhasználat és szinte soha nem ismétlődő dramaturgia jellemzi valamennyi művét.

Ösztönös, önmagát létrehozó drámaíró, akit – minthogy nem ismerte a több évszázadnyi drámairodalmat és színházi gyakorlatot – semmiféle hagyomány nem korlátozta az írás és rendezés alkotó folyamatában. Drámai formanyelvének kialakulásában két alapvető hatás érzékelhető: a beckett-i dramaturgia (homályos cselekmény, körülíratlan szereplők, tér és idő felfüggesztése), valamint a festői látásmód a drámaszerkesztésben és a színpadi tér vizuális megjelenítésében. Eredetileg festőnek készült, Hans Hofmann (1880–1966) absztrakt expresszionista festő tanítványa volt. Párizsba festői tudásának elmélyítése céljából utazott,

<sup>4</sup> *The Village Voice* alternatív kulturális hetilap által odaítélt díj, kísérletező kedvű, úgynevezett „off-Broadway” szerzők és előadások elismerésére.

azonban a Roger Blin rendezte Beckett-darab, a *Godot-ra várva* megtekintésekor 1954-ben a színház iránti elkötelezettsége egyértelműen megfogalmazódott benne. Így emlékszik az életreszóló színházi élményre:

Éppen megérkeztem Párizsba és egy szót sem értettem franciául. Mégis annyira mélyen felkavart az a darab – ezen azt értem, hogy mindent felfordított bennem –, így fel sem merült bennem, hogy egyetlen szót sem értettem. [...] Úgy éreztem, minden megvilágosodott számomra. Azon az estén valami azt értette meg velem, hogy egész életemet a színháznak fogom szentelni. Az volt az érzésem, megértettem valamit az életről (id. in SAVRAN 1988, 54).<sup>5</sup>

Ez a Beckett-előadás tette tehát világossá számára a színház „fizikai élmény” jellegét és a mise-en-scène szerkesztésének rendkívüli fontosságát, hiszen francia nyelvtudás nélkül is pontosan megértette, hogy a „rabszolgaságról és szabadságról” szólt a darab (id. in SAVRAN 1988, 54). A fizikai és térbeli élmény jelentőségének kiemelése rokonítható Artaud vélekedésével, miszerint a színház azért tarthat számat közérdeklődésre, mert fizikai jellege van, és „mivel az egyetlen valódi, a térbeli kifejezőmódot követeli meg, a színház lehetővé teszi, hogy a művészet és a szó mágikus eszközei [...] lépjenek működésbe, és segítségükkel afféle új ördögűzés valósuljon meg” (ARTAUD 1985, 147).

Fornes pályája az 1964-ben színre vitt *Tango Palace* [Tangó kastély] című darabbal indult, mely a párizsi színházi megtapasztalás hű lenyomata. Állítása szerint azért kezdte el írni, mert

[...] volt egy darabötletem. Rögeszmésen erre gondoltam... Soha nem gondoltam arra, azért írok, hogy színpadra vigyék. Meg kellett írnom azt a darabot, mert meg kellett írnom. Tehát megírtam. És az írás hihetetlen élmény volt. Egy ajtó nyílt ki előttem, mely a paradicsomba vezető ajtó volt (id. in SAVRAN 1988, 55).

Az áttörést az 1977-ben színre vitt és Obie-díjjal is kitüntetett *Fefu and Her Friends* [Fefu és a barátnői] című darab jelentette, mely megalapozta országos hírnevét Amerikában. Ennek az alkotásnak egyedülálló dramaturgiai vonása, hogy a háromrészes mű középső felvonásában négy különböző helyszínen egy-egy nőszereplő monológiát hallgatja meg a négy részre osztott közönség úgy, hogy helyszínről helyszínre haladnak. A *Fefu* sikere után következett Fornes különösen termékeny időszaka az 1980-as években, az off- vagy off-off Broadway színházakban előadott remekművekkel, amilyenek például *A Duna* (1981) [*The Danube*],

<sup>5</sup> Az idézett Fornes-szövegben előforduló szóismétlések pontosan követik az író saját beszédmódját.

*Mud* [Sár] (1983), *Sarita* (1984) [Sarita], *The Conduct of Life* (1986) [Életmód], *Abingdon Square* (1987) [Abingdon tér].

Festői technikára emlékeztető módon hozza létre darabjainak szövetét, hasonlóan ahhoz a művészhez, aki kifejezetten előtérbe akarja ugratni médiumát, legyen az olaj, akril, pasztell vagy vízfesték. Ennek az alkotási módszernek az eredménye, hogy az „ecsetvonások” szinte láthatóvá válnak. A neves absztrakt expresszionista festő, Hoffman tanítványaként Fornes megismerkedett ennek az irányzatnak a látásmódjával és technikájával, melyek – felfedezhetők *A Duna* drámai kompozíciójának több elemében. Az absztrakt expresszionizmus a kései negyvenes évektől az ötvenes évek végéig uralkodó, eredetében és módszerében az első igazán amerikai festészeti irányzat; lényege szerint a művész lelki- és hangulati állapotának, tudat alatti képzeleinek közvetlen kifejezése. Ezt a hagyományos kompozíció feloldásával és az ábrázolás száműzésével kívánták elérni, egyben az ecsetvonások markáns, esetleg több rétegű megjelenítése is fontos jellemzőjük.

Fornes festői tapasztalata és szemléletmódja elsősorban a *mise-en-scène* gondosan megjelenített képi megfogalmazásában és a szerkezeti felépítésben érhető tetten *A Dunában*. Színpadi művei jellemzően rövid, önálló jelenetekben építkeznek; a jelenetek pedig tele vannak mehökkentő kijelentésekkel, meglepő reakciókkal. Ezt a mintát követi *A Duna* is, mely – egymástól határozottan eltérő, markáns ecsetvonásokkal „festve” – tizenöt *képet*, *hangulatot* tartalmaz. Közülük tizenegy külső helyszín, például kávéház, a Duna-part, park, a vár mellett; a többi belső tér, például étterem, lakás, szanatórium. Az eltérő karaktert megelevenítő ecsetvonásokat állandóan ismétlődő elemekkel ellenpontoszza: a jelenetek között felhangzó Kék Duna keringő és a padlóból három helyen felszálló füst. A dráma kompozíciós struktúrájában ismétlődő nem verbális jelek meghatározott ritmikus rendezettséget kölcsönöznek a műnek. Hasonlóan az absztrakt expresszionista festő technikájához, aki az egymás mellé vagy egymásra halmozott festékrétegekkel érzékelhetővé és láthatóvá teszi a kép textúráját, az esetleges határvonalakat, azaz nem törekszik kiegyenlített, kisímtott felület létrehozására, Fornes is éles cezúrákkal – auditív (keringő) és vizuális (füst) – választja el az egymás után következő helyszíneket. Ezzel a metadramatikus eljárással nem összekapcsolja a jeleneteket, valamiféle következetes építkezés elve szerint, hanem ellenkezőleg, hangsúlyozza egymás mellé rendelésüket, és teatralizált jellegüket emeli ki.

A dráma szerkesztése az absztrakt expresszionizmus kompozíciós elveit idézik fel. Saját értékelése szerint ugyanakkor az író Edward Hopper (1882–1967), az amerikai realizmus jeles képviselőjének festményeihez hasonlítja drámáit, mert „van valami nagyon reális a helyzetben, teljesen szürke, mindennapi, de a levegő mindig olyan tiszta, hogy azt érezzük, valami nincs rendben” (FRAME 1984, 28). A jellemek megalkotásában is festői látásmód vezérli, mivel szavak, gondolatok helyett *festi* a jellemet: „Inkább egy jellem megfestésére gondolok, képet festek, egyértelműen érthető képet” (id. in SAVRAN 1998, 64). A fornesi dráma szerke-

zetében, jellemábrázolásában fellelhető tehát a nonfiguratív absztrakt expresszionizmus és a hétköznapi élet jeleneteit megörökítő amerikai hiperrealizmusként is leírható Hopper-féle realizmus aspektusainak és eszközeinek ötvözése; mindez aláhúzza a nem realista drámai kifejezőmódot.

Találóan írja Marc Robinson: „Fornes színháza ajándék annak, aki hagyja magát meghökkenteni” (ROBINSON 1994, 90). Valóban, az angol–magyar nyelvleckék ötletére épülő színdarab keletkezéstörténete jól kifejezi az író kreativitását, ahogy egy jelentéktelennek tűnő tárgy elindította a drámai hely és idő keretétül szolgáló gondolatsort. Robinson így idézi fel a darab keletkezését: „Fornes elbeszélése szerint a darab ötlete akkor született, mikor egy nap New York belvárosában egy használtkikereskedés lemezdobozában rábukkant egy régi Magyar–angol nyelvleckesorozatra.<sup>6</sup> Megvette, és miután meghallgatta, ellenálhatatlan áhítat fogta el a nyelvleckék szövegében megjelenő letűnt kor gyengesége iránt; és egyben szomorúság fogta el, hiszen arra gondolt, az ő saját világa is ugyanilyen könnyen eltűnhet” (ROBINSON 1994, 107). Fornes szavait idézve: „olyan sok gyengeség volt azokban a kis jelentekben”, ahogy bemutatkoznak egymásnak az emberek, étteremben rendelnek, vagy az időjárásról beszélgetnek, hogy „mikor egy New York-i színház felkért, írjak egy antinukleáris darabot, arra gondoltam, milyen szomorú lenne, ha elveszítenénk saját korunk legegyszerűbb örömeit” (id. in WORTHEN 1989, 172). Bár itt Fornes egyértelmű kulcsot ad az érdeklődő olvasónak a darab tartalmi megfejtéséhez, meglátásunk szerint *A Duna* az elmúlás, a megsemmisülés miatti szorongást ragadja meg, sokkal tágabb értelemben.

*A Dunát* 1981-ben mutatta be az off-off Broadway Theatre for the New City, Fornes rendezésében, majd 1983-ban *You can swim in the Danube – but the water is too cold* [Úszhatsz a Dunában – de a víz túl hideg] címmel játszották a Kaliforniai Állami Egyetem campusán rendezett Padua Hills Fesztiválon, melyet Murray Mednick, Sam Shepard és Fornes alapított 1978-ban. A New York-i *American Place Theatre*ben tartott 1984-es bemutató egyszerre elismerő és elmarasztaló fogadtatása jól érzékelteti, hogy a színházi főáramlat nem tudja befogadni Fornes művészetét, viszont az alternatív színház ünnepli kivételes dramaturgiai leleményét és művei gondolatiságát. *A Duna* írásáért és rendezéséért külön odaítélt két Obie-díj (1984) meghozta a kritikai elismerést. Ugyanakkor Frank Rich, a *New York Times* híres-hírhedt és rettegett színházi kritikusa („a Broadway hentese”), akinek a premierekről készült írásai megpecsételték a bemutatott darabok további sorsát, lesújtó kritikát közölt *A Duna* előadásáról. A színdarabban csupán a

<sup>6</sup> Köszönetemet fejezem ki Bárdos Jenő professzor úrnak, aki segített azonosítani, hogy a Fornes által vásárolt nyelvleckesorozat valószínűleg az 1960-as évek végén megjelent Bati László – Véges István: *Angol nyelvkönyv* hét lemezből álló hangdokumentuma lehetett. Teljes bizonyossággal nem állítható ugyan, mivel az elérhető kritikai irodalomban nincs pontos adat, dátum, megnevezés a hangdokumentumról.



„nyugati civilizáció hanyatlását és bukását, a környezet pusztulását és a nukleáris holokauszt előrejelzését” látta (RICH 1984, 00013). A cselekmény számára mindössze „egy magyar nő és egy amerikai férfi románcának pro forma története”, míg a drámai nyelvről állítja, hogy „a szereplők Berlitz könyvekre jellemző nyelvtanítási gyakorlatok ócska kifejezésgyűjteményét szajkózzák, melyeket állandóan halunk magnóról” (uo.). A magnószalagok beiktatását „fölöttébb elavult avantgárd reflex”-nek tartja, akárcsak „a bábok használatát a szereplők helyettesítőjeként a darab utolsó jeleneteiben” (uo.). Rich vitriolos kritikájával ellentétben Michael Feingold, a *Village Voice* kritikusa ünnepli a művet és az előadást: „*A Duna* az egyik legmeghökkenőbbben eredeti és lenyűgöző darab, melyet valaha színpadon láttam” (FEINGOLD 1984, n. p.). Értékelve a *Village Voice* támogatását, Fornes egy interjúban elismeri: „Ha nem létezne a *Village Voice*, azt hiszem, már nem írnék” (id. in SAVRAN 1988, 61).

A darab cselekménye 1938-ban, egy budapesti belvárosi kávéházban kezdődik, a szerzői utasítás szerint „a történet során azonban hamarosan mellékessé válik a valóságos idő” (FORNES 2000, 289). A nyitó jelenetet bevezető leírás (lásd a tanulmány mottóját) pontosan felidézi az 1930-as évek budapesti kávéházi hangulatát, annak kellemes és nyugodt légkörét. Itt ismerkedik meg Paul Green fiatal amerikai üzletember egy magyar hivatalnokkal, Sándor úrral és a lányával, Évával, valamint Sándor úr barátjával, Kovács úrral. Paul és Éva egymásba szeretnek, összeházasodnak, de nem sokkal a házasságkötés után Paul megbetegszik, ahogy Éva is, és mindkettejüket, valamint mindenki mást, fokozatosan valamiféle rejtélyes kór kerít hatalmába. A testükön égési sérülésekre emlékeztető kiütések törnek elő, egyre fokozódó kellemetlen fizikai fájdalmaktól szenvednek, védőszemüveget kezdenek viselni, a ruhájukat belepi a hamu. A fizikai torzulásokat mentális leépülésre utaló jelek követik, például a beszédük zavarossá, zagyvává lesz, pszichikailag instabillá válnak. A záró jelenetben Paul és Éva elhagyni készülnek Budapestet, ugyanakkor a tárgyi és képi jelrendszer az élet végére utal. Paul pisztolyt tesz a zsebébe, míg a Dunán egy „vakító fehér villanás” (320) sugallja, hogy vége az életnek és az életet adó folyónak.

Fornes drámája az 1970-es évek Amerikájában ténylegesen megélt történelmi tapasztalatot – a hidegháború légkörét, az atombomba általi fenyegetettséget, az országok és kultúrák végső megsemmisülésétől való rettegést – vetíti vissza egy olyan idillinek mondható korba, mely sejteti a végzetes pusztulás (világháború) közeledtét. Az 1970-es és 1980-as évek Amerikájára jellemző életérzést a nukleáris katasztrófa árnyékában így írja le Jean Baudrillard az 1986-ban megjelent *Amerika* című könyvében: „ebben a társadalomban nem lehet meghalni, mert itt az emberek már halottak [...]. És ez nemcsak a nukleáris fenyegetésből ered, hanem az élet könnyűségéből is, ami túlélőket csinál belőlünk” (BAUDRILLARD 1986, 57). Majd azzal folytatja, hogy ennek a társadalomnak az „életben maradás (és nem az élés)” a szenvedélye, mely „a faj degradációjának legnyugtalanítóbb jele”, és

különösen aggasztó, milyen formákat ölt a túlélési kényszer szenvedélye: „atom-biztos bunkereket, hibernálást, kényszerterápiákat”, melyek mind a pusztítás formái (BAUDRILLARD 1986, 58).

*A Dunában* Fornes a metadráma eszközeivel ragadja meg az élet és lét abszurditását, amelyről Baudrillard prózában számol be; az 1938-as budapesti valóság és élet tükrözi és leképezi az 1970–80-as évek Amerikájának félelmeit. A rendezett, szép, tiszta budapesti környezetben apránként egyre kellemetlenebb jelenségeket lehet tapasztalni: túl hideg a Duna az úszáshoz, szeszélyes az időjárás, pernye hull a levegőből, ételhiány lép fel; az emberek furcsa testi tüneteket produkálnak (ájulás, emlékezetvesztés, kiütések, látásromlás) és a dolgoz, tisztességes munkával töltött, egymás tiszteletére épülő derűs életet felváltja az emberek közötti gyanakvás, düh, harag és féltékenységek. Egyértelmű, hogy Fornes-t a dráma helyszínének és idejének kiválasztásában nem a magyar nyelv és kultúra iránti fokozott érdeklődés ösztönözte, a véletlenszerűen megtalált nyelvlecke-lemezek kiindulópontul szolgáltak csupán. A térbeli és időbeli koordináták így gyorsan elveszítik érvényességüket a darabban, hiszen nem a realista ábrázolás a cél, hanem a megmagyarázhatatlan rettegés minél érzékletesebb megragadása. Van azonban arra ellenpélda az amerikai irodalomban, hogy a magyar nyelv és irodalom tisztelete készíti az író magyar helyszín, nevek és utalások használatára. William Gaddis *The Recognitions* (1955) [Felismerések] című regényében azért van kiemelt szerepe a magyar nyelvnek és irodalomnak az író bevallása szerint, „mert titokzatosnak, izgalmasnak, rendkívül kulturáltnak, kifinomultnak képzeltem őket – Magyarországot és Budapestet. De *titokzatosnak* [sic] – főleg” (id. in ABÁDI NAGY 1997, 156).

Auditív síkon *A Duna* legeredetibb formai újítása, hogy Fornes belehelyezi a nyelvleckéket az előadásba, és a mise-en-scène részévé teszi. Hogyan válhat általában a nyelv a mise-en-scène szerves alkotójává? Stanton B. Garner így érvel:

a nyelv a színpadon „játszódik” és az általa az előadásban előidézett átalakulás – másik világgá alakítja a színpadi teret – azért lehetséges, mert a nyelv maga „más világot” alkot. Ezért beszélhetünk arról, hogy a drámai nyelv saját jogán a mise-en-scène egyik formája, mely képes olyan világokat megidézni, melyeket nem korlátoz a színpad tényleges anyagi mivolta (GARNER 1994, 139).

Jákfalvi Magdolna meglátása szerint a szöveg drámai térbe kerülése eleve drámai szöveggé változtatja azt: „Mivel a mise-en-scène folyamatában minden szöveg dramatikussá válhat, az előadás és a dráma anyagisége közötti műfaji különbség többé nem textuális, hanem pragmatikus probléma” (JÁKFALVI 2001, 44).

Fornes „forradalmi nyelvhasználata” már korai darabjaiban nyilvánvaló volt, mivel „a kezdetektől élesítette a beszédet, hogy egyszerű, konkrét és feszesen lényegretörő legyen” (SAVRAN 1988, 52). Ez a törekvés összhangban áll az 1970-es évektől elterjedt gyakorlattal, melyben a drámai szöveg elveszíti jelentőségét



a kísérleti színházi produkciókban. Az 1980-as évek új drámai kifejezőmódját taglalva írja Pavis, hogy „az új drámaszöveg száműzte a színpadról a konfliktuson és információcserén alapuló dramaturgia maradványának tartott társalgási párbeszédet: gyanús mindenféle túlságosan jól kapcsolódó történet, intrika vagy cselekmény” (PAVIS 1992, 59). Az írott dráma szövegében bekövetkező módosulásról Bécsy Tamás megállapítja, „1985–86-ban bőven fel lehetett ismerni, hogy a dráma-beszéd a lét partikularitását jeleníti meg” (BÉCSY 1996, 141). Jóllehet a magyar dráma változásainak regisztrálására vonatkozik a megjegyzés, érvényesnek tartjuk az 1980-as évekbeli amerikai drámára is. Fornes eredeti ötlete – hogy tehát beemeli a nyelvleckét a drámába –, valamint sajátos nyelvhasználata ismét rokonítható Artaud-nak a színházi nyelv megújítására tett javaslataival:

a színház nem nyerheti vissza a rá jellemző különös hatóerőt, míg újra fel nem fedezi a saját nyelvét. Más szóval: nem befejezettnek és szentnek számító szövegekhez kell fordulnunk, hanem éppen az a feladat, hogy a színház ne legyen szövegeknek alárendelve, hogy visszatáljunk egy olyan egyedülálló nyelvhez, mely félúton van a gesztus és a gondolat között (ARTAUD 1985, 147).

A *Duna* legszembevetőbb technikai újítása a háromszoros beszéd, azaz a nyelvlecke-lemezek hagyományát követve, az angol nyelvű darabban először angol, majd magyar nyelven hallható a párbeszéd, és ezt követi a szereplők általi ismétlés. Békés Pál fordító szerint Fornes műve „a világ bármely nyelvére gond nélkül lefordítható – kivéve a magyart”; végül „fordítottmagyart” használ, vagyis „magnóra vett, majd visszafelé lejátszott példamondatokat és/vagy a szavak sorrendjét megőrzi, ám az egyes szavakat megfordító, azaz »visszafelé mondott« szöveg. Az ilyen technikával kezelt dialógusok hatása: magyaros intonációjú, érthetetlen szöveg” (BÉKÉS 2000, 287).

A magyar változatban először magyarul, majd fordított magyarul, ezt követően élőbeszédben hangzanak el a mondatok, azaz a színészek megismétlik ugyanazokat a kijelentéseket. A szerzői utasítás szerint a „színészek nincsenek tudatában az elhangzó szövegeknek” (288), beszédmódjuk természetes. A szövegben a // jelzi a magnóról hallható felvételek helyét.

MAGNÓRÓL: „Első lecke. Alapmondatok. Paul Green találkozik Sándor úrral és leányával, Évával.” Párbeszéd magyarul és ’fordítottmagyarul’ eddig a mondatig: ’Ön magyar?’

PAUL. // Jó napot Sándor Úr. // Úgy hiszem tegnap este találkoztunk Smithéknél.

SÁNDOR ÚR. // Úgy van, emlékszem. Az ön neve Paul Green.

PAUL. // Igen.

SÁNDOR. (feláll, megrázza Paul kezét) // Kérem, foglaljon helyet. (Leülnek)  
(291).

A visszhangzott nyelv nem abszurd kép, nem is egy üres élet imitációja, és nem arra utal William Gruber szerint, hogy „Fornes szatirikusan kommentálja a szereplői autonómia hiányát” (GRUBER 1993, 181). A hangszalag szövege felidézi a múltat, a már nem létező világ báját, az emberi kapcsolatokban fellelhető méltóságot és az egymás iránti tiszteletet, hogy ezzel ébresszen rá bennünket az elkerülhetetlen hanyatlásra és arra, hogy visszavonhatatlanul véget ér az élet minden szépsége és öröme. A darabot egyáltalán nem hatja át nosztalgia, ellenkezőleg, amiként Robinson fogalmaz: „*A Duna* a nyelvleckék nagyon kedves egyszerűségén keresztül a világ végének szörnyű látomását tartalmazza” (ROBINSON 1994, 108).

A beszédnek itt nincs nosztalgikus emlékezőfunkciója; ehelyett a beszéd a múltidézés rítusszerű ismétlése, és a múlt újrajátszódásának egyik legfontosabb dramaturgiai eszköze. A szerzői utasítás kiemeli, hogy a színészeknek nem szabad úgy tenniük, mintha tudatában lennének a rögzített hangoknak, azaz az előzőleg már felvett szövegeket úgy mondják, hogy fogalmuk sincs, hogy azt teszik: „*Hogy a színpadi élet folyamatossága a magnóbejátszások idején is fennmaradjon, célszerű azt a látszatot kelteni, hogy a színészek nincsenek tudatában az elhangzó szövegeknek*” (288). A nyelv többszöröződése utal arra, hogy ugyanazok az emberi örömök, bánatok, szenvedések ismétlődnek helytől, kortól függetlenül évezredek át az emberi életben. Ezt támasztja alá, hogy a karakterek nem bohócok vagy abszurd jellemek, hiszen természetesen viselkednek, nincs róla tudomásuk, hogy élményt, életérzést, szavakat *ismételnek*; számukra abban az adott térben és időben egyedi és egyszeri az élet bármely aspektusának megtapasztalása. Sándor úr bemutatja lányát Paulnak:

SÁNDOR. Itt a lányom. Éva, Éva, légy szíves gyere ide. Szeretném bemutatni

Mr. Paul Greent, aki az Egyesült Államokból jött.

Paul feláll

ÉVA. *(kezet nyújt)* Örvendek.

PAUL. Köszönöm.

ÉVA. Kérem, foglaljon helyet (293).

Paradox módon viszont amint az élő előadás szereplői elismétlik a magnószalagról hallott szöveget, „a színészek szavai rögtön az emlékezet szavai lesznek – azaz már idézett és hallott szöveggé válnak” (GRUBER 1993, 183). „A hangszalagok elveszett anyagra hasonlítanak vagy a viselkedésben elfojtott, de megrögzötten ismételt beszédre. Bizonyos mértékben a színészek önmagukat reprodukálják, anélkül persze, hogy ennek tudatában lennének” (uo.).

Az ismétlés miatt a karakterek hagyományos jellemzői eltűnnek, mivel az emberi megtapasztalás spontán kifejezése nem lehetséges számukra: „amint Paul és Sándor úr megszólalnak, másokat utánoznak. Mások árnyai lesznek, sőt önmaguk árnyai is” (GRUBER 1993, 185). A nyelvleckék mégis különös interakcióba

lépnek a színészek beszédével, mivel a szereplők nem szajkózzák mechanikusan a mondatokat. Az interakció további sajátossága, hogy a színészek késleltetett megszólalása a két nyelven elhangzó mondat után töprengésre (is) készíteti őket. Ez szerepel a szerzői utasításban: *„A színészek ugyan nyomban meghallják és feldolgozzák a nekik szóló mondatokat, de nem felelhetnek és nem reagálhatnak, míg csak el nem jön a válasz ideje”* (288). Az így kialakuló csend épp olyan szerves és lényegi része a színházi előadásnak, mint a szünet egy zeneműben. Bécsy érvelése szerint „a csend a folyton áramló jelenben az észlelésnek a végtelensége; a színház pedig az észlelés művészete. Vagyis itt az az állapot jelenti a csendet, amelyből eltűntek a külső és belső világ zajai. És ebben az állapotban válhat teljessé az észlelés” (Bécsy 1996, 148'149). A csend tehát hozzájárul ahhoz, hogy a színház igazi fizikai élményt, megtapasztalást is adjon artaud-i értelemben.

A rögzített magnószöveg késleltetett ismétlése a magyar és a „fordítottmagyar” mondatok után különösen hatásossá és többértelművé válik Paul és Éva szerelmi jelenetében:

PAUL // Drága Éva, gyere hozzám. // Elveszlek.

ÉVA // Óh, Paul mennyire szeretsz. // Igazán. Szeretsz engem. // Igazán. // Boldoggá teszek, hiszen én is annyira szeretlek (305).

A spontaneitás hiánya ezekben a jelenetekben Robinson vélekedése szerint pontosan kifejezi az őszinte elkötelezettséget. Mintha a szerelmi vallomás jókedvűen történné:

Mintha Paul és Éva jól megfontolnák a szerelmüket, nem elhamarkodottan ugranak bele. Meg kell várniuk, míg a magnószalagon elhangzik a szövegük, mielőtt válaszolnának egymásnak, tehát van idejük és terük elmélkedni azon, amit hallottak, és gondolkodni azon, mit mondanak ezután. Kapnak időt a részletekre (ROBINSON 1994, 108).

Tágabb dimenzióba helyezve a késleltetett ismétlések, a szereplők szüneteltetett reagálása alatt mintegy visszhangként hallhatóak a majd az élő beszédben megismétlendő mondatok, így aláhúzva ezen kijelentések végtelen számú ismétlődésének lehetőségét az előző nemzedékeknél, és emlékeztetve az örök, univerzális, tértől, időtől független élményre, mely mindig ugyanazon kód szerint zajlik: szerelem, szenvedély, öröm, szenvedés, fájdalom, elválás, elmúlás. Fornes nem egyedi sorsokat ír le az ismétlésekkel és azok közé iktatott szünetekkel, illetve csenddel.

A mondatok mindig leegyszerűsített szerkesztésűek, alapszintűek, a szavak csiszoltak és a tónus monoton. Az író nő bevallása szerint ez a nyelvezet, mivel nem az anyanyelvén alkot, szigorral és „becsületességgel ruházza fel őt, olyan fegyelmet erőltet rá, melyet bármely író szeretne elérni” (id. in ROBINSON 1994, 91). A nyelv „egysze-

rűsége és szépsége” ugyanakkor „verbális utópia, mely éles ellentétben áll a Fornes-darabok tematikájában meglévő erőszakkal és hanyatlással” (SAVRAN 1988, 53).

A világos oktatói célzattal készült nyelvleckék felhasználásával kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy az érzelemmentes, kérdés-felelet mintát követő rögzített szöveg, és a sémát és stílust ismétlő szereplői párbeszéddek a kommunikációképtelenség jelenségének tekinthetőek-e, amelyet egyébként „Martin Esslin az abszurd dráma egyik megkülönböztető jegyének tart” (KÉKESI 1998, 109). Ahogy Esslin fogalmaz, az abszurd dráma „a nyelv radikális devalválására törekszik; olyan költészetre, amelynek maga a színpad konkrét és objektiválódott képeiből [sic!] kell kialakulnia. [...] a színpadi történet túlő az alakok által kimondott szavakon és gyakran ellent is mond azoknak” (ESSLIN 1967, 10). Jól példázza ezt az ismertet *A Duna* eseménySORA is, mivel a szereplők a testükön, összefüggéstelen beszédükben és lelassult mozgásukban egyre inkább megnyilvánuló valamiféle rejtélyes betegségről, hanyatlásról és pusztulásról nem akarnak tudomást venni. A tükröztetés metadramatikus elem működését érzékelhetjük e ponton, hiszen mintha az 1970–80-as évekbeli Amerika nem érzékelné, hogy a jólét magában hordozza a fizikai pusztulás és az erkölcsi hanyatlás jeleit. Baudrillard szavait idézve: „Santa Barbara illatos szikláinak villái olyanok, mint a *funeral homes* [sic!]. Gardéniák és eukaliptuszok, a növényfajták változatossága és az emberfajták monotonája, halotti ez a megvalósult utópia. [...] A mikrohullámú sütő, a szemétörő, a padlószőnyeg orgasztikus rugalmassága: a civilizációnak ez a bársonyos formája óhatatlanul a világ végét idézi” (BAUDRILLARD 1986, 42, 43).

A tizenharmadik jelenetben, újabb metadramatikus elemet bevezetve, Paul, Éva és Sándor bábalakok formájában ismétlik meg az előző jelenetet. A verbális ismétlésen túli térbeli és mozgásbeli kettőződésel még nyomatékosabb hangsúlyt kapnak a kijelentések, mintegy rávezetve a szereplőket a vég közeledtére. Évára rátör a köhögés, és az apja ezt kérdezi Paultól:

SÁNDOR. Beteg?!

PAUL. Miért kérdi?

SÁNDOR. Köhög!

PAUL. Mindig köhög.

SÁNDOR. Hát az miért baj?

PAUL. Nem baj. Ő köhög, én hányok, magának hasmenése van.

SÁNDOR. Hívjuk ki az orvost! (317).

A párbeszéddek stilizáltsága, jól fészültsége, valamint a természetes társalgási stílusra jellemző hiányos vagy fragmentált közlések elmaradása bizonyos értelemben utal(hat) a kommunikációképtelenségre, hiszen oktatásra szánt, készen kapott, rögzített alapmondatokat, illetve azok változatait ismétlik a szereplők. Ezekben a párbeszéddekben azonban mindig releváns válasz érkezik a kérdésekre:

PAUL. Milyen szórakozási lehetőségek vannak Budapesten, Miss Sándor?

ÉVA. Budapesten lehet táncolni. Úszni a fürdőkben. Zenét hallgatni a parkokban és hangversenytermekben. Piknikezni a kirándulóhelyeken. Ezenkívül vannak színházak és mozik (295).

*A Duna*ban nem lehet felfedezni a nyelv felbomlásának jeleit, mint például „egyszerű félreértéseket és kétértelműségeket, [...] a sablonokat, szinonimák ismétlését, a képtelenséget a megfelelő kifejezések megtalálására” (ESSLIN 1967, 23). Felmerül a kérdés, párhuzamba lehet-e állítani a nyelvlecke fornesi használatát és funkcióját Ionesco nyelvlecke-alkalmazásával *A lecke* (1951) című drámában? A román származású francia szerző Fornesre gyakorolt közvetlen hatása szinte kizárható, mivel nincs arra utalás vagy adat a kritikai irodalomban, hogy az amerikai szerző olvasta volna az esetleg drámai előképnek tekinthető Ionesco-művet. Fornes és Ionesco eltérő hangsúlyokkal, céllal és funkcióval építik be a nyelvleckét műveikbe. *A Duna* drámaszövegében a kérdésre-adekvát-felelet minta érvényesül, míg Ionesco a tanár-tanítvány viszony természetét mutatja be a kérdés-felelet leckeséma segítségével. Így leplezi le, hogy még egy ilyen „látszólag ártalmatlan tekintélyi viszonyban is [...] megvan mind ama erőszak és uralomvágy [...], melyből a hatalom minden megnyilvánulása összetevődik” (ESSLIN 1967, 44). *A lecke*ben „mialatt a nyelv a kérdés-felelet, a kért és kapott információ síkján marad, az akció egyre hevesebb, érzékibb és brutálisabb lehet” (uo.). A párbeszédnek megsokszorozódásával Fornes viszont auditív teret hoz létre a múlt szavainak és kifejezéseinek ismétlődésével, így érzékeltetve és felidézve visszhang formájában előző beszédaktusokat a múltból.

Fornes nyelvlecke-használatának további sajátossága, hogy a szereplők közötti párbeszéd hűen tükrözik a nyelvleckék szokásos társalgási tematikáját, így a tipikus magyar ételekről és Budapest nevezetességeiről, a magyar szokásokról szóló csevegések során, társadalmi lényekként, egy kultúra elemeit ismertetik.

ÉVA. Reggelire teát vagy kávét iszunk. Néha tojást is eszünk, kenyérrel vagy vajasszómlével.

SÁNDOR. Délutánonként a nők általában kávét isznak. Ez a szokás. Reggelente a férfiak munka előtt általában megisznak egy pálinkát kávéházban (FORNES 2000, 295).

*A Duna* drámai szövetét a párbeszédet kiegészítő monológok tovább gazdagítják, melyek ritmus- és tónusváltást idéznek elő Fornes festői színpadi palettáján. A révületben elmondott monológokban a szereplők kívül helyezik magukat a színpadi fizikai és fiktív társadalmi közegen, befelé fordulnak, megdermedve, mozdulatlanul válva beszélnek. A monológok elhangzásakor mindenféle más színpadi cselekvés fel van függesztve, ezáltal is hangsúlyosabbá válnak ezek a ver-

bális jelenetek. A monológok pontosan, előre jelzik a szereplőkben fokozatosan jelentkező mentális és pszichikai leépülést, melyet majd a fizikai torzulások követnek. A fornesi monológok szerepének leírására érvényes Deborah Geis megállapítása a monológok elsődleges funkciójáról: „a cselekvés szavakká tömörítése, azaz a színpadi teret narrációs térre” változtatja; egyúttal lehetővé teszi a szerző számára, hogy „felfordítsa, fragmentálja vagy átalakítsa a színpadi jelent más időmódzatokba” (GEIS 1993, 10, 11). *A Dunában* így létrejövő narrációs terek lehetőséget adnak az írónőnek az amerikai és magyar kultúra egyes aspektusainak – életfelfogás, nemzeti karakter jegyei, szokások – összevetésére. Paul eldarált monológja a harmadik, éttermi jelenetben kitágítja a színpadi jelen időt és az amerikai kultúra dinamizmusáról, ötletgazdagságáról beszél:

PAUL. (*hadarva*) Olyan országból jöttem, ahol meghallgatják a javaslatokat. Mi találtuk fel az ötletgyűjtő ládát. A legjobb javaslatok a legváratlanabb helyekről érkezhettek. Mi értékeljük az ötleteket. Nem habozunk átültetni őket a gyakorlatba. Ha javasolnak nekünk valamit, fontolóra vesszük. Attól hogy ötleteket adjunk, nem tart vissza az sem, ha bolondnak néznek. Nem félünk, hogy bolondnak néznek, mivel a jó ötletek a bolondság áruházában jelentkeznek. Nem félünk, hogy bolondnak nézzenek. Bolond fajta vagyunk (301).

Gyors reakcióként ugyanebben az éttermi jelenetben folytatódik a színpadi jelen idő és tér kitágítása a Pincér hadarva elmondott „szónoklatával” az amerikai és a magyar kultúra összevetéséről:

PINCÉR. Mi adunk a minőségre. Ez az, ami megmarad. A szaktudás. Mi komorak vagyunk. Az amerikaiak derűsek. Maguk oda vannak a folytonos mozgásért. Az autóért. Városról városra költöznek... Maguk imádják a hosszú lábat, a laza csípőízületet. Másként hogy lehetne ki-beugrálni a kocsikból? (303).

Ez az éttermi jelenet hatásosan kombinálja a verbális, vizuális és kinetikai jelek sorát, melyek a megmagyarázhatatlan fizikai szenvedések és mentális leépülés kezdetét mutatják: Éva elájul, Paul „*kétségbeesett és zavart*”, a Pincér beszéd közben „*a tálcát két kézzel fokról fokra mind magasabbra emeli maga előtt*” (302).

A vizuális teatralitás a stilizált színpadképben jelenik meg és szervesen kapcsolódik a mise-en-scène többi eleméhez. A színpadi játéktér – színpad a színpadon – metaszínházi elem, egyértelműen jelzi a színházi illúzió lebontását: „*a díszlet egy megemelt játéktér, négy oszloppal. [...] A különböző helyszíneket képeslapra emlékeztető stílusban festett háttérfüggönyök jelenítik meg. Az előtérben álló oszlopokról színházi függöny lóg*” (289). A színpadi illúzió lebontásának fontossága és kényszersége az abszurd színház lényege. Esslin könyvének magyar nyelvű megjelenéséhez írt előszavában Almási Miklós így fogalmaz: „az abszurd darabok legjobbjai sok-



hatásukkal akartak ébresztetni a közönyt, a konformizmus, a hétköznapi élet spontaneitásának és elidegenedésének világától” (id. in ESSLIN 1967, xiv). A sokkhatás eléréshez nélkülözhetetlen az illuzióktól való megszabadulás. Ennek megfelelő eszköze az emelvényre helyezett játéktér. Ugyancsak a metaszínház eszközévé válik a budapesti látképeket ábrázoló, képeslapokkal helyettesített díszlet, hiszen azok nemcsak a múlt vizuális emlékei, hanem a helyszínek másolataként megkettőzik a színpadi történet helyszínét.

Az auditív és vizuális síkokon létező kettőződésiek kiegészülnek kinetikai ismétlődésekkel. A tizenharmadik és tizennegyedik jeleneteket a szereplők báb-alakjai adják elő. A dobogón álló játéktérre – mely eleve a színpadi tér kettőződése – bábparaván kerül, így létrehozva egy térbeli mise an abyme hatást. Paul, Éva és Sándor úr a velük megegyező bábokat mozgatják, és a bábalakok csökkentik az általuk képviselt szereplők fizikai autonómiáját. Itt már nemcsak a szöveget duplazzák és osztják meg, hanem a testbeszédet is. Míg a tizenharmadik jelenet pontos ismétlése a tizenkettediknek, melyben Paul el akarja hagyni az országot és Évát, a tizennegyedik jelenet tovább kettőzi a szereplők és a bábok közti kettőiséget; itt a bábok játsszák el először az utolsó jelenetet addig a pontig, míg Paul és Éva elkezdik bepakolni a bőröndjüket. A záró színben Éva megható búcsút vesz a Dunától: „Isten veled. Én Dunám, Te vagy mindenem. Én folyóm, mely hozzám hömpölyög, meg a városomhoz, az én Budapestemhez. [...] Itt az idő. Végül véget érünk, én Dunám. Áldjon Isten” (320). Éva rövid monológja után az utolsó képen megjelenő vakító fehér villanás, majd az azt követő teljes sötétség érzékelteti a végső pusztulást.

*A Dunában* Fornes olyan sokrétű előadásmódot hoz létre, mely az eseménysor auditív, vizuális és kinetikai síkjain az ismétlés, helyettesítés és kettőződés dramaturgiai eljárásaival – metadramatikus módszerekkel – szinte totális fizikai élményt adva érzékelteti az elmúlás nehezen felfogható folyamatát. A művészi forma születéséről állítja Egri Péter: „A művészi forma értékkel. Értékelméleti szempontból a műalkotás érzékletes értékítélet [...] a szónak ama legtágabb jelentése szerint, amely a teljes személyiségnek a világra való – érzelmi, képzeleti, értelmi, akarati és cselekvő – válaszait tartalmazza” (EGRI 2001, 148). *A Dunában* létrehozott mise en abyme művészi forma lehetővé teszi az *elmúlás* több szintű értelmezését, mely láthatóvá teszi Fornes „érzékletes értékítéletét”. Jelenti egy nyugodt, a mértékletességen és a tisztességes munkán alapuló kulturált életmód megszűnését; utal az élet örömeinek és szépségének befejeződésére (barátság, szerelem, házasság); sejteti a nukleáris véget, az emberi élet és a természet teljes megsemmisülését, egy apokaliptikus víziót. Egri hangsúlyozza: érték és forma szoros összefüggésben vannak egymással: „Az érték és értékelés formát teremt. A forma fókuszba állítja az értéket és az értékelést. Érték és forma kölcsönösen kristályosítja egymást” (EGRI 2001, 149). A forma és érték kölcsönös viszonyát jól szemlélteti, hogy *A Dunában* intenzíven alkalmazott

metateatrális elemek hatékonyan emelik ki az élet és a természet megőrzésének és megvédésének fontosságát.

Mint említettük, a fornesi dráma kifejezőmódja párhuzamba állítható Artaud-nak az új színházról alkotott elképzelésével: „a beszédből a színházban immár csak az használható fel, ami a szavakon kívül van, ami a térben bontakozik ki, ami elidegenítő hatású, s ami az emberi érzékenységet rezegteti meg” (ARTAUD 1985, 147). A fornes-i színház drámai diszkurzusának szerkesztésében megnyilvánuló sokszínű tónus éppen így hat.

## Bibliográfia

- ABÁDI NAGY Zoltán (1997), *Világregény – Regényvilág. Amerikai íróinterjúk*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- ARTAUD, Antonin (1985), *A könyörtelen színház. Esszék, tanulmányok a színházról*, ford. BETLEN János, Budapest, Gondolat.
- BAUDRILLARD, Jean (1986 [1996]), *Amerika (Amérique)*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Budapest, Magvető.
- BÉCSY Tamás (1996), *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945–1989*, Budapest, Balassi Kiadó.
- BÉKÉS Pál (2000), A fordító megjegyzése, in UPOR László (szerk.), *Titkosírás. Mai amerikai drámák*, Budapest, Európa, 287.
- EGRI, Péter (2001), *Text in Context. Literature and the Sister Arts*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- ESSLIN, Martin (1967), *Az abszurd dráma elmélete*, ford. Sz. SZÁNTÓ Judit, Budapest, Színháztudományi Intézet.
- FEINGOLD, Michael, *Village Voice* <https://www.broadwayplaypub.com/the-plays/the-danube/> n. p. Letöltés: 2017. november 20.
- FORNES, Maria Irene (2000 [1981]), *A Duna (The Danube)*, in UPOR László (szerk.), BÉKÉS Pál (ford.), *Titkosírás. Mai amerikai drámák*, Budapest, Európa, 286–320.
- FRAME, Allen (1984), Maria Irene Fornes and Allen Frame, Interview, *Bomb*, 1984/10, 28–30.
- GARNER, Stanton B., Jr. (1994), *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, Cornell University Press.
- GEIS, Deborah (1993), *Postmodern Theatric(k)s. Monologue in Contemporary Drama*, Michigan, Michigan University Press.
- GRUBER, William (1993), Individuality and Communality in Maria Iréne Fornes's, *The Danube*, ROUDANE 1993, 179–194.
- HORNBY, Richard (1986), *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, Associated University Presses.
- JÁKFALVI Magdolna (2001), *Alak, figura, perszonázs*, Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet. (Theatron könyvek.)
- KÉKESI KUN Árpád (1998), *Tükkörképek lázadása*, Szeged, József Attila Kör.

- KÉKESI KUN Árpád (2006), *Színház, kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetem.
- KÜRTÖSI Katalin (2007), *Valóság vagy illúzió? Metadramatikus elemek Észak-amerikai színdarabokban*, Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó.
- PAVIS, Patrice (1992), *Theatre at the Crossroads of Culture*, ford. KRUGER Loran, London, Routledge.
- PAVIS, Patrice (2006), *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienne, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia, SEPSI Enikő, Paris, L'Harmattan.
- RICH, Frank (1984), 'The Danube' at the American Place, *New York Times, Theater*, March 13. <http://www.nytimes.com/1984/03/13/theater/theater-the-danube-at-the-american-place.html>, C00013. Letöltés: 2017. november 14.
- ROBINSON, Marc (1994), *The Other American Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROUDANE, Matthew C. (szerk.) (1993), *Public Issues, Private Tensions. Contemporary American Drama*, New York: AMS.
- SAVRAN, David (1988), *In Their Own Words*, New York, Theatre Communications Group.
- WORTHEN, William B. (1989), *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre*, Berkeley, University of California Press.

